
La Chauve-souris de Johann Strauss : une valse de mensonges

Johann Strauss : Die Fledermaus oder ein Lügenwalzer

Johann Strauss' The Bat: a waltz of lies

Yasmin Hoffmann



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1772>

DOI : 10.4000/ceg.1772

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 157-167

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Yasmin Hoffmann, « *La Chauve-souris* de Johann Strauss : une valse de mensonges », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 67 | 2014, mis en ligne le 17 décembre 2017, consulté le 04 novembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1772> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.1772>

Tous droits réservés

***La Chauve-souris* de Johann Strauss : une valse de mensonges**

Yasmin HOFFMANN

Université de Montpellier 3

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. [...] Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir.

Charles Baudelaire, Salon de 1859

Pour parler d'une opérette dans le cadre d'une réflexion sur le mensonge, mieux vaut situer le débat d'emblée en dehors d'une catégorie morale, d'un binôme vrai-faux, et focaliser l'interrogation sur une convention théâtrale. En effet, le vaudeville, la comédie, le genre dit léger, ne vit que de mensonges en cascade qui, au sens propre, constituent le moteur de l'action. En l'absence de déguisements, de ruse avec le réel, de travestissement de la vérité, d'un jeu avec les apparences, il n'y aurait pas d'intrigue, pas de quoi rire, et pas de malin plaisir chez le spectateur. *La Chauve-souris*, comme tout vaudeville, n'y fait pas exception : elle a pour unique ressort dramatique un jeu de dupes dans lequel chaque manipulateur est manipulé par un autre. C'est un jeu de la mauvaise foi individuelle et collective dans lequel personne n'a intérêt à dire la vérité, car dire la vérité reviendrait à dévoiler la vérité de son statut social, une pulsion que la morale réprime. En même temps, c'est aussi un véritable jeu de société dans lequel toutes les mystifications peuvent s'épanouir parce que seul le dérèglement semble avoir force de loi. Mentir signifie dans *La Chauve-souris* affirmer sa place dans un ordre construit sur le refoulement, l'oubli, l'illusion. Mentir, c'est le refus de savoir, de se plier au principe de réalité, c'est à la fois une négation du réel et un accélérateur de l'action.

« La plus viennoise des opérettes »

Mais avant de s'interroger sur cette censure à l'œuvre, sur l'inavouable occupé par le mensonge par lequel le réel est éliminé, il nous faut revenir sur le contexte de la création de *La Chauve-souris*¹ le 5 avril 1874 au *Theater an der Wien*, afin de rétablir quelques vérités occultées par l'étiquette « la plus viennoise des opérettes ». Si l'on se penche sur la genèse de l'œuvre, qu'il s'agisse du livret ou de la composition, l'on s'aperçoit très vite que cette appellation s'apparente à une tromperie sur la marchandise, et dans une certaine mesure à une usurpation d'identité (attribuant à Johann Strauss seul toutes les qualités de l'œuvre) ; mais l'étiquette est difficile à corriger, tant elle sert de label de qualité. Elle trouve son point d'orgue dans l'affirmation selon laquelle Vienne aurait autant contribué à la composition de *La Chauve-souris* qu'à la *Flûte enchantée* de Mozart ou à la *Pastorale* de Beethoven². Or il suffit de retracer le parcours de sa création pour s'apercevoir qu'elle est avant tout le produit d'un transfert culturel compliqué entre l'Allemagne, la France et l'Autriche.

La toute première version de l'intrigue est due à Roderich Bendix, auteur allemand originaire de Leipzig, qui en 1851 créa à Berlin une comédie intitulée : *Das Gefängnis* (La Prison). Bien que la pièce soit entrée au répertoire du *Burgtheater* la même année, où elle fut donnée régulièrement, c'est son adaptation française, réalisée par les deux librettistes de Jacques Offenbach, Henri Meilhac et Ludovic Halévy sous le titre *Le Réveillon*, qui servit de base à l'élaboration du livret de *La Chauve-souris*³. Maximilian Steiner, le directeur du *Theater an der Wien*, à la recherche d'une pièce capable d'attirer autant de spectateurs que le vaudeville à Paris, avait chargé son dramaturge-auteur-traducteur maison, Karl Haffner, de réaliser une version allemande du *Réveillon*, qui était déjà une traduction de l'allemand. Ironie de l'histoire, alors que le but recherché était explicitement le modèle français, le texte de Haffner est jugé trop français. Trop d'allusions à la vie sociale française, comme la nuit du réveillon précisément, le rendent inexploitable pour un public viennois, selon le directeur du *Theater an der Wien*. Steiner propose alors « la traduction » à son rival Franz Jauner,

¹ Pour les citations : Johann STRAUSS II, *Die Fledermaus*, livret accompagnant l'enregistrement de 1955 sous la direction de Herbert von Karajan, version re-masterisée par EMI Classics, 1999. Livret en allemand, anglais et français contenant également les parties parlées souvent supprimées dans les éditions françaises.

² « Die Floskel, Wien habe an der *Fledermaus* ebenso mitkomponiert wie an Mozarts *Zauberflöte*, Beethovens *Pastorale* und Schuberts C-Dur-Symphonie, begegnet uns in den überlieferten Rezensionen mehrmals. » Cité dans Michael JAHN, « *Die Fledermaus* in Wien », Veröffentlichung der Wiener Staatsoper, Programmheft 1979, texte repris dans l'édition de 2011, p. 67.

³ Pour la genèse de l'œuvre, cf. Robert BRAUNMÜLLER, « Genée und Genie. Die beiden Komponisten der *Fledermaus* », in Strauss, « *Die Fledermaus* », München, Veröffentlichung der Bayrischen Staatsoper, 1997, p. 30.

directeur du *Carltheater* qui fait la part belle au répertoire français dans son programme. Mais Jauner refuse, lui aussi, le texte. La traduction est sur le point de disparaître dans un placard quand Gustav Lewy, éditeur et agent de théâtre, et surtout camarade de classe de Johann Strauss, parvient à convaincre Steiner de transformer le vaudeville en un livret pour Strauss⁴. La version trop “française” est alors confiée à Richard Genée, librettiste, traducteur, compositeur et chef d’orchestre au *Theater an der Wien*, qui avait fait ses armes à Cologne, Düsseldorf, Amsterdam et Prague avant d’arriver à Vienne à l’âge de 45 ans, et qui surtout avait bien plus d’expérience dans le domaine de l’opérette que le « roi de la valse » qui, en 1873, n’avait que deux œuvres à son actif : *Indigo et les 40 brigands* et *Le Carnaval à Rome*⁵.

Grâce aux travaux du musicologue Fritz Racek, il est aujourd’hui établi que seule l’ouverture et la *czardas* ont été composées par Johann Strauss seul. Tout le reste relève d’une méthode, d’un système hérités du père de la dynastie – l’on serait tenté de dire de “l’usine-Strauss” –, qui n’écrivait pour ainsi dire jamais de partitions et notait à peine ses esquisses. La plupart de ses compositions ont été directement écrites avec les musiciens de son orchestre. « Strauss fournissait surtout les mélodies et la majeure partie de l’instrumentation⁶ ». Il connaissait le talent de Genée et savait qu’il avait du métier, aussi abandonnait-il volontiers le travail “manuel” de la composition à son collaborateur. Ce va-et-vient de propositions, corrections et ajouts entre les deux hommes pourrait passer pour une coopération exemplaire, si elle n’était ternie par une omission. Genée avait touché 300 *Gulden* pour le livret et seule la peur du scandale avait poussé Strauss à lui verser des droits d’auteur à partir de 1892⁷ – versements qui d’ailleurs cessèrent avec sa mort.

Dès lors, la première des vérités à rétablir pour la plus « viennoise » des opérettes consiste à souligner qu’elle est avant tout l’aboutissement d’une série d’acculturations : une comédie allemande se transforme en un vaudeville français, qui est ré-encodé dans une culture musicale et théâtrale autrichienne. Comme toutes les opérettes dites « de l’âge d’or », *La Chauve-Souris* « prend son autonomie musicale par la valse » et tire son intrigue « du boulevard parisien⁸ ». À Vienne, on admire « la veine anarchique » d’un Jacques Offenbach, « l’impertinence » et « la frivolité de la capitale culturelle concurrente⁹ », mais les directeurs de théâtres viennois envient surtout le succès financier que représentent les pièces qu’Offenbach fait jouer

⁴ Franz MAILER, « Vom Vaudeville zur *Fledermaus* », in Strauss, « *Die Fledermaus* », Wien, Veröffentlichung der Wiener Staatsoper, 2011, p. 21.

⁵ *Indigo und die vierzig Räuber*, Theater an der Wien, 1871 ; *Carneval in Rom*, Theater an der Wien, 1873.

⁶ BRAUNMÜLLER, « Genée und Genie », p. 31.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ Cf. l’excellente introduction de Louis OSTER et de Jean VERMEIL au *Guide raisonné et déraisonnable de l’opérette et de la comédie musicale*, Paris, Fayard, 2008.

⁹ Gottfried MARSCHALL, « Champagne, Dépolitisation, *Gemütlichkeit*. Présence et effacement des traces françaises dans l’opérette de Franz von Suppé et Johann Strauss », in « L’opérette viennoise », Études réunies par Jeanne BENAY, *Austriaca*, n° 46, 1998, p. 87.

simultanément dans la capitale autrichienne. C'est avant tout par souci de rentabilité économique que le modèle français s'impose et non par son audace, ou par sa liberté de ton. Le jeu madré avec un modèle obéit en premier lieu à une logique financière, car il faut au plus vite rentabiliser les sommes investies dans la rénovation ou la construction de nouvelles salles à Vienne. Dans le langage d'aujourd'hui, c'est une coproduction – qui ruse jusqu'au bout avec les droits d'auteur, car lorsque Strauss obtient un contrat de trois ans au Théâtre de la Renaissance à Paris en 1876, il engage de nouveaux adaptateurs (Alfred Delacour et Victor Wilder) qui réimplantent le texte en français sous le titre *La Tzigane* pour ne pas avoir à verser de droits aux créateurs français, Meilhac et Halévy.

Un modèle multiculturel

Si en revanche l'on entend par « la plus viennoise des opérettes » son ancrage dans des aires culturelles multiples, « un système culturel complexe » avec « une multiplicité de codes¹⁰ », l'on peut en effet voir dans *La Chauve-souris* un genre esthétique multiculturel dont l'exploitation sur scène est toutefois strictement cantonnée à la distraction et à l'amusement, comme le genre auquel cette culture est assimilée. L'on a souvent souligné que l'opérette viennoise, et *La Chauve-souris* en particulier, mettait en valeur la diversité musicale et ethnique de l'Empire austro-hongrois à travers l'intégration des danses hongroises ou bohémiennes et de la *czardas*, ainsi qu'à travers la mise en scène de personnages étrangers, des « marginaux » comme les tziganes. Ainsi Moritz Csáky estime-t-il qu'à travers cette valorisation l'opérette aura au moins réussi là où la monarchie danubienne a toujours échoué : à rapprocher la Hongrie de l'Autriche¹¹. Cela n'est vrai que dans la mesure où l'on accepte l'idée que l'étranger est acceptable, appréciable sous la forme du cliché qu'il renvoie au spectateur. Lorsqu'on examine le rôle qui lui est dévolu, on s'aperçoit qu'il est davantage du côté de l'ornementation, du décor et du costume. La reconnaissance de l'altérité, l'appréciation et l'acceptation de l'étranger ne fonctionnent que dans la mesure où l'étranger apporte une plus-value, est synonyme de richesse, de promesse, d'exotisme mystérieux – dans la mesure où il sert les clichés et stéréotypes attachés à son pays. Si l'on examine de plus près dans quelles conditions, sous quels signes, les divers rapprochements s'opèrent dans *La Chauve-souris*, l'on peut cependant s'interroger sur la valeur réelle accordée à l'élément étranger. En effet, dans la « Ville de la musique ! », ce ne sont pas les apports extérieurs ou la nouveauté que l'on goûte de

¹⁰ Cf. Moritz CSÁKY, « Funktion und Ideologie der Wiener Operette », in BENAY, « L'opérette viennoise », p. 145.

¹¹ *Ibid.*, p. 144-145.

préférence. « Dans cette ville », écrit Elfriede Jelinek cent ans plus tard, « seul ce qui jusqu'ici a su s'imposer s'imposera encore¹² ».

Par rapport aux opérettes d'Offenbach, il est indéniable que *La Chauve-souris* vise avant tout à flatter le goût et les attentes du public viennois de 1873 qui voulait voir ce qu'il connaissait le mieux : « la farce merveilleuse et [...] la pièce burlesque locale, telles que Raimund et Nestroy les avaient cultivées¹³ ». Ce public était composé d'une grande bourgeoisie libérale, politiquement muselée et impuissante, mais influente sur la place financière et la scène culturelle où elle prenait sa revanche sur l'aristocratie dont elle était exclue. En investissant dans la pierre, en spéculant en bourse et en se faisant mécène des arts, le but ultime restait cependant d'intégrer la forteresse réputée imprenable de la Cour en obtenant un anoblissement. Pouvoir orner son nom d'une particule représentait la plus-value suprême. Que le personnage principal de *La Chauve-souris* s'appelle Gabriel von Eisenstein n'est pas un détail anodin à cet égard, car en l'absence de la particule il n'aurait jamais eu accès au bal du deuxième acte qui se déroule chez le prince Orlofsky. Que les autres personnages se présentent sous le masque d'un « chevalier » ou d'un « marquis » obéit à cette même logique. Un nombre considérable de fonctionnaires, d'officiers, de banquiers et d'industriels fut anobli entre 1848 et 1914, mais ces « parvenus » ne récoltaient que du mépris de la part de la vieille noblesse. Rien d'étonnant donc à ce que le seul personnage issu d'une noblesse russe, le prince Orlofsky, n'ait pas besoin de masque. Il est le mécène de la soirée qui, dans la tradition aristocratique, accueille chez lui « une farce » et qui, en attendant la représentation, distribue de l'argent à ses invités afin qu'ils s'amusent à sa table de jeu. Il n'a, lui, rien à cacher parce que son statut social le place au sommet de la hiérarchie des titres. Il peut exhiber son ennui/ mépris à visage découvert et il peut, sans mentir, jouer franc jeu :

Je voudrais tout d'abord que vous fassiez connaissance avec les traditions de mon pays !

Je convie volontiers des invités chez moi, et l'on y vit plutôt bien [...]. Je ne m'y ennuie pas moins cependant, quoi que l'on fasse, quoi que l'on dise ; mais ce que je m'autorise comme maître de maison, je ne puis le souffrir de la part de mes invités ! Et si je vois quelqu'un chez moi s'ennuyer, je le saisis sans me gêner et je le fiche à la porte. Et demandez-moi, je vous prie – pourquoi j'agis ainsi ? C'est ainsi, chez moi, une habitude, chacun à son goût.¹⁴

¹² Elfriede JELINEK, *La Pianiste*, trad. par M. Litaize et Y. Hoffmann, Nîmes, Éd. J. Chambon, 2004, p. 11. (« Wien, Stadt der Musik ! Nur was sich bisher bewährt hat, wird sich in dieser Stadt auch hinkünftig bewähren. », Reinbek, Rowohlt, 1983, p. 18).

¹³ MARSCHALL, « Champagne, Dépolitisation, *Gemütlichkeit* », p. 94.

¹⁴ « Ich muss Sie vor allen Dingen mit meinen nationalen Eigenheiten bekannt machen ! Ich lade gern mir Gäste ein, man lebt bei mir recht fein [...]. Zwar langweil' ich mich stets dabei, was man auch treibt und spricht ; indes, was mir als Wirt steht frei, duld' ich bei Gästen nicht ! Und sehe ich, es ennuyiert sich jemand hier bei mir, so pack' ich ihn ganz ungeniert, werf' ihn

« C'est bien là un moyen des plus russes ! [...] Ce sont là de fait des coutumes nationales qu'il convient d'observer¹⁵ ! », conclut Eisenstein, qui n'accepte les rudes manières de l'étranger que parce qu'il allie titre de noblesse et largesses, parce qu'il met sans compter son argent au service du jeu et de l'ivresse. Jusque dans la célébration de la boisson, servie à profusion par le prince-despote, qui ne ménage pas sa peine pour se donner des allures d'un libertin féodal, est célébrée la hiérarchie :

Trinquiez, trinquez [...] au roi de tous les vins ! [...]
Sa majesté est consacrée, consacrée dans tout le pays ; et acclamé le roi
Champagne deviendra le premier du nom ! Vive Champagne 1^{er}.¹⁶

Il n'y a de valorisation de l'élément exogène que s'il répond à un idéal du moi qui correspond à l'idée que l'on se fait de la réalité. Et il n'y a que sous l'égide de l'alcool, dans un état d'ébriété avancée, que peut s'exprimer l'idée d'une fraternité : « aussi devenons tous une grande assemblée faite de sœurs et de frères ! [...] Petit frère et petite sœur, c'est ce que tous nous voulons être¹⁷. » Même si l'on peut rattacher ces couplets à la tradition des chansons à boire, il s'agit néanmoins d'un des plus gros mensonges. Car frères et sœurs, ils ne le sont que de façon incestueuse dans leurs rapports sociaux, entre gens "de la haute", qui jamais ne frayent avec le commun ; c'est dans des cercles fermés qu'ils se rêvent, qui le frère, qui la sœur d'un prince, qui la fille d'un père protecteur des arts. La fraternité qu'ils appellent de leurs vœux sous l'influence de la boisson n'a aucun lien avec une solidarité sociale : c'est un pur fantasme, foncièrement incompatible avec leur mode d'existence.

La transgression

Le seul terrain où les différentes couches sociales désirent entrer en contact, c'est celui de l'érotisme et de la sexualité. Et au vu des nombreux obstacles qui se présentent chaque fois que les conditions d'un passage à l'acte semblent réunies, l'on peut aussi s'interroger sur la réalité de ce désir, ou plutôt sur la possibilité de passer outre le code moral que cette société envisage sans cesse d'enfreindre. Comme par hasard, au moment décisif, le temps joue toujours contre les séducteurs. Soit qu'un personnage fasse irruption dans la pièce, soit qu'une intervention mécanique, sous la forme d'une grande horloge, sonne le glas de tout. Les tentatives d'adultère ne sont

hinaus zur Tür. Und fragen Sie – ich bitte, warum ich das denn tu' ? 's ist mal bei mir so Sitte, *chacun à son goût* ! » (II,3).

¹⁵ Gabriel von Eisenstein : « Das ist ein echt russisches Mittel ! [...] Das sind allerdings nationale Eigentümlichkeiten, die man beachten muss ! » (II, 3, 4).

¹⁶ « Die Majestät wird anerkannt, anerkannt rings im Land, jubelnd wird Champagner der Erste sie genannt. Es lebe Champagner der Erste ! » (II,14).

¹⁷ « Drum lasset uns alle ein großer Verein von Schwestern und Brüdern sein ! [...] Brüderlein und Schwesterlein wollen alle wir sein. » (II, 14).

pas encore aussi névrotiques que chez Labiche ou Feydeau, où la machinerie technique assume les fonctions d'un sur-moi en refusant de fonctionner, mais les signes perturbateurs sont déjà présents. Dans *La Chauve-souris*, c'est la domestication de l'adultère qui frappe, son intégration dans les affaires courantes en quelque sorte : il relève davantage d'un passe-temps que d'une transgression, d'un jeu avec l'interdit, à l'instar d'enfants qui jouent à se faire peur. La scène dans laquelle Rosalinde est surprise avec son amant en est un bel exemple. Alfred, qui n'a pas vu sa maîtresse depuis de longues années, à peine entré dans le salon, s'empare aussitôt de la robe de chambre et du bonnet de nuit du mari, posés sur un fauteuil, pour se mettre à son aise. Ainsi vêtu, il compte d'abord dîner avant de passer à autre chose. Lorsqu'arrive le directeur de la prison pour arrêter Gabriel von Eisenstein, Rosalinde n'a aucun mal à faire passer Alfred pour son mari :

Tel un pacha vous l'avez trouvé, en robe de chambre avec moi, et le bonnet bien sur la tête. Qu'en présence d'un tel tableau l'on puisse douter, ne serait-ce qu'un peu, vraiment, jamais je ne l'aurais cru. Mais voyez donc comme il bâille, et comme à se reposer le malheureux aspire. Avec moi si tard, en tête à tête, il est de fait près de s'endormir ; s'ennuyer à ce point – être si blasé –, mais ce ne peut être qu'un mari.¹⁸

L'accoutrement d'Alfred n'est pas un déguisement, ce n'est pas une ruse pour se sortir d'affaire : il était venu chanter sous les fenêtres « Ma colombe envolée, apaise mon désir¹⁹ », et à peine est-il admis au salon qu'il se rue sur les attributs d'un tue-l'amour, se propulse de son plein gré dans le rôle d'un mari, bonnet de nuit. Il en va de même pour tous les autres personnages : on les voit flirter avec l'idée d'une transgression, se déguiser en fonction sans la moindre imagination (il n'y a ici ni bohémienne, ni pirate, ni voyou, aucun imaginaire débridé ne se traduit dans leur travestissement), on les voit consommer friandises et alcool, mais l'adultère, lui, ne se consomme pas. Quant au grand coureur de jupon, Gabriel von Eisenstein, cela fait des années qu'il use d'un même stratagème mécanique pour séduire, une petite montre de poche qu'il balance tel un pendule devant les jeunes filles. Eisenstein et ses escapades, Rosalinde et Alfred sont bien des amants d'opérette, c'est-à-dire représentatifs d'une domestication de l'inquiétude, du danger et de la menace – et par là représentatifs d'un vide laissé par le déclin du genre tragique. Alfred, ténor belcantiste de son métier, n'est plus qu'une caricature de ce qui dans le grand opéra conduisait au meurtre et au suicide et qui s'intègre ici dans une thématique carnavalesque réduite à un jeu de costumes.

¹⁸ « Gleich einem Pascha fanden Sie ihn, mir im Schlafrock vis-à-vis, die Mütze auf dem Haupt. Dass man bei solchem Bilde noch ein wenig zweifeln könnte doch, das hätt' ich nie geglaubt. Sehen Sie nur, wie er gähnt, wie er sich nach Ruhe sehnt. Mit mir so spät, im Tête-à-tête, schlief er beinah schon ein ; so ennuyiert – und so blasiert – kann nur allein ein Ehmann sein. » (II,17).

¹⁹ « Täubchen, das entflattert ist, stille mein Verlangen... » (I, 1).

Carnaval signifie dans ce contexte, non pas un renversement des valeurs, mais un jeu costumé avec l'interdit, au service d'un comique de situation.

Les masques du désir

Dans la salle de bal du deuxième acte, tous les personnages sont venus sous une fausse identité, bal masqué oblige, et tous sont là, sans le savoir, parce qu'une main invisible les a conduits jusqu'à ce palais où ils ne sont rien d'autre que les pantins d'un scénario vengeur. Tous ont reçu un signe, par lettre ou de vive voix, qu'ils ont interprété comme un appel du désir puisque leur présence est souhaitée et toute la journée ils ont manigancé pour participer à ce vertige collectif. Chacun est venu en suivant l'appel de sa propre ambition, de sa pulsion. En arborant des masques qui les démasquent dans leur idée fixe de promotion sociale – Adèle, la bonne, se fait passer pour actrice et porte la robe de sa patronne, la patronne se fait passer pour une comtesse hongroise aux talents lyriques exceptionnels, le mari pour un marquis séducteur et ainsi de suite –, chacun est venu dans l'intention de satisfaire un désir. Désir de scène et besoin de mécène pour Adèle, désir de vengeance pour Rosalinde et Falke, désir de jeunesse et de chair fraîche pour Eisenstein. On peut certes voir en eux les victimes d'une machination, mais ils sont en premier lieu les victimes de leur propre illusion. La raison pour laquelle le maître du jeu, le docteur Falke, victime lui-même trois ans auparavant d'une mauvaise plaisanterie dont il veut se venger, n'a eu aucun mal à attirer tout le monde dans ce traquenard, c'est qu'il ne se fait, lui, aucune illusion sur leur besoin d'illusion. Ce collectif qui n'a qu'une seule devise : « Heureux celui qui oublie ce que l'on ne peut changer²⁰ » n'a, contrairement à Falke, aucun traumatisme à effacer, il souhaite par l'oubli passer outre les conventions d'une vie en société.

Que, par l'oubli, la pièce aborde en creux la thématique du temps, le spectateur finit par l'oublier à force de suivre les personnages dans leur course contre la montre pour arriver à temps au bal. Il ignore autant que les protagonistes, jusqu'au dénouement, que toute la pièce n'est en fait qu'une anamnèse pour venger et réactualiser une offense commise dans un passé oublié de tous, sauf d'un. Il ignore que le bal n'est qu'une expédition punitive, le montage d'un piège qui a demandé des années de préparation. « La vengeance d'une chauve-souris » est le titre que Falke a donné à son spectacle et qu'il fera exécuter par les participants. L'offense dont il a été victime est somme toute anodine. Lui, le notaire de la petite station thermale où se déroule l'action, l'homme du registre et de la mémoire écrite, s'était rendu à un bal masqué en compagnie de son ami, Gabriel von Eisenstein. Lui, en costume de chauve-souris, Eisenstein déguisé en papillon. Une fois de plus, ils avaient trop bu. Au petit matin, la chauve-souris n'avait souvenir de

²⁰ « Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist. » (I, 15).

rien, mais s'était retrouvée abandonnée à l'orée d'un bois, obligée de traverser la ville dans son déguisement. Pour Eisenstein, c'était une façon de prolonger la plaisanterie de la nuit : il trouvait amusant de proposer à Falke, en état d'ivresse avancée, de le ramener chez lui, puis de le laisser quelque part en route. « Des gamins de la rue » s'étaient ri de lui en le voyant rentrer ainsi déguisé et, depuis, toute la ville ne l'appellait plus que « docteur chauve-souris ». Voilà pour l'offense. Le mal qui réclamait réparation, ce n'était pas l'abandon – qu'un ami puisse se moquer de lui à ce point –, mais la risée à laquelle il a été exposé. Lui, le rieur de la nuit, était devenu risible, ridicule en plein jour. Le docteur Falke a bien été la victime d'un rire assassin ; une partie de sa vie sociale est morte – de rire – et, pour tuer en lui tout désir de vengeance, il eût fallu en effet qu'il fût du côté des puissants auxquels il n'appartenait sûrement pas : comment des rires d'enfants auraient-ils pu atteindre la dignité d'un homme jouissant du respect de tous ? En un sens, il y a eu mort d'homme, un homme mort de honte ; mais ce n'est pas une tragédie, ce sera tout au plus l'objet d'une « petite plaisanterie dramatique » qui, au lieu de s'appeler : « la vengeance de la Chauve-souris », aurait pu s'appeler : à coquin, coquin et demi. À partir de cet affront, l'idée de la vengeance n'a plus quitté Falke qui *pour savoir se venger, a su savoir rester en souffrance*. Pendant trois ans, il l'a méditée, il a mis au point un stratagème qui consiste à instrumentaliser les faiblesses de ses contemporains selon un procédé assez simple : demandez à un tiers d'organiser un bal masqué auquel tout le monde voudra assister, faites-le sous le seau du secret en sorte que chaque personne croit être la seule à être invitée. Mettez le mari déguisé en marquis en face de sa femme de chambre déguisée en actrice, puis en face de sa femme déguisée en comtesse hongroise doublée d'une chanteuse, et ainsi de suite. Puis observez. C'est cela la vengeance de la chauve-souris. Une vengeance construite selon les règles de l'art dramatique, avec tous les éléments hérités du modèle tragique de la vengeance, mais intégrée dans un carnaval permanent. Comme tous les vengeurs, Falke est avant tout un grand metteur en scène. Il a su créer la scène, étudier des stratagèmes, et il a fait preuve de la qualité première du vengeur, la patience, car il faut du temps pour bercer la victime dans l'illusion de l'oubli ou de la confiance regagnée. Ne jouissant pas de l'instant, il a su remettre au lendemain, attendre dans l'ombre et multiplier les préambules. Durant trois années il a épié le comportement de ses victimes et, contrairement aux autres, il a su, lui, mettre le temps à son profit : c'est le seul personnage à avoir une conscience du temps sous son double aspect de *Chronos* et de *Kairos*. Comparé à ses grands frères et sœurs tragiques, le docteur Falke fait évidemment pâle figure. Si sa vengeance ne recourt ni aux armes, ni au poison, si elle ne fait couler aucun sang, elle n'en est cependant pas moins perfide, et fondée sur une parfaite connaissance des mœurs de ses contemporains.

Si la notion carnavalesque au sens bakhtinien est impliquée par les scènes évoquées, elles ne la réalisent cependant pas. Tous les jeux de passe-passe, toutes les tentatives de fraude, jeux de rôles et jeux de masques sont somme

toute des affaires qui restent dans l'ordre des choses. Eisenstein, qui a bâti sa réputation sur un procédé mécanique de séduction (la petite montre à gousset pour appâter les jeunes rats de l'opéra lui vaut le sobriquet de « Rattenfänger »), n'ébranle en rien l'ordre bourgeois en séduisant sa femme déguisée en comtesse hongroise. Frank, le directeur de la prison, ne fait que perpétuer la longue tradition du seigneur féodal qui, « tel un ami et père » (III, 26) prendra en charge la soubrette Adèle pour lui « faire suivre des cours de théâtre », et gageons que Rosalinde vaincra « toute résistance » devant le prochain « contre-ut » (I, 5) sans pour autant mettre en danger son mariage. Le carnaval que nous présente *La Chauve-souris* est à prendre au sens d'un cadre qui permet de mettre en scène un fantasme de punition. Cette punition aura consisté à engendrer un désordre d'identité mais, vu l'appauvrissement imaginaire, ces « fausses » identités n'ont rien ébranlé. Rosalinde n'est pas venue en tzigane mystérieuse, elle est venue en comtesse hongroise, et ce n'est pas parce que l'œuvre se clôt sur la prison pour tous (mais seulement pour rire, rire du gardien Frosch, un numéro dont le public viennois raffole, aujourd'hui encore, puisqu'il est dévolu par tradition au meilleur comique du moment) qu'un seul des participants aura réellement tremblé un instant. Ils n'ont joué qu'à être un cran au-dessous de leur statut social. Ce bal masqué là n'est plus qu'une lointaine réminiscence de ce que fut la charge subversive du « vrai » carnaval. D'un point de vue dramatique, il est encore porteur de ses éléments menaçants, mais il ne fait sauter aucune soupape de sécurité, aucun verrou : ce n'est pas une boîte de Pandore d'où s'échappe le refoulé, c'est une boîte à musique d'où s'échappe une musique séduisante, bien rôdée, nostalgique, exotique à souhait.

La perte de la substance subversive est sans doute à chercher dans la fonction même dévolue aux scènes de bal dans l'opérette, qui devaient faire valoir les danses de société à la mode. Les bals masqués au milieu du dix-neuvième siècle ne sont plus, comme dans le grand opéra, des lieux où se cristallise la catastrophe, un terrain d'enjeux tragiques, mais plutôt une piste de danses où l'on peut se moquer ouvertement des mœurs de ses contemporains. C'est une scène sur la scène où se produisent les mensonges d'une époque, dont le démasquage n'apporte cependant rien de plus par rapport à l'action qui l'a précédée. Comme le fait remarquer Volker Klotz, « ce qui est décisif, c'est qu'une fois le subterfuge percé à jour il n'engendre pas de déception. [...] [L]es victimes restent subjuguées par la beauté endiablée de la duperie et par ceux qui mentent comme ils respirent²¹. » Le rire que cette reconnaissance provoque chez le spectateur n'est pas un rire qui permet une décharge pulsionnelle, un rire transgressif par lequel il libère une

²¹ « Ausschlaggebend ist dabei, dass die Täuschungen, sobald durchschaut, keine Enttäuschungen hervorrufen. [...] Nein, die Opfer sind auch dann noch hingerissen vom schönen Furor der Gaukelei und von jenen, die sie so unermüdlich erzeugen. » (in *Operette, Portrait einer unerhörten Kunst*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1991, erweiterte und aktualisierte Auflage 2004, p. 106).

pulsion violente. C'est un rire apprivoisé, inoffensif, à l'image des mutations opératiques : les sujets se réduisent de plus en plus à des histoires inoffensives qui n'ébranlent pas les acquis culturels sur lesquels reposent les valeurs de la bourgeoisie d'affaires européenne. On rit du miroir à peine déformé, de l'habileté de la satire sociale rusant avec la censure politique, on rit des galipettes extra-conjugales, qui sont au rire ventral d'un Falstaff ce que sont les bulles de champagne au philtre d'Isolde²². Une petite griserie, dont on se remet le lendemain. Si *La Chauve-souris* est bien le spectacle d'une sexualité inhibée par le mariage bourgeois, elle est aussi l'expression d'un inconscient collectif qui se manifeste à travers des symptômes comme l'oubli et le mensonge. Le mensonge dans sa fonction psychique, c'est la face visible d'une « logique qui cherche à éliminer le réel²³ ». Il occulte un vide, une impossibilité à dire, non pas la vérité, mais l'existence de l'inavouable. Le mensonge, c'est le déguisement sous lequel se présente l'inavouable de la pulsion, c'est un compromis et l'illusion consiste à se laisser abuser par ce déguisement qui cherche à se faire passer pour la réalité.

Dans le contexte de l'opérette viennoise, cette construction mensongère qui fait écran rappelle étonnamment ce que Broch disait de Vienne à l'époque de Hofmannsthal. « Une métropole du kitsch », ou encore une « métropole du vide des valeurs de son époque », dont les façades offrent un « décor de théâtre permanent » qui n'est qu'un « décor autour du vide²⁴ ». Broch, qui n'avait que du mépris pour les opérettes de Strauss dans lesquelles il voyait une forme toute particulière du vide (« ein spezifisches Vakuum-Produkt »), allait jusqu'à affirmer que leur succès mondial était un avertissement fatidique annonçant le naufrage de tout un monde happé par le vide sans cesse grandissant des valeurs²⁵.

C'est peut-être surestimer la valeur et la portée de *La Chauve-souris* que de l'assimiler au chant du cygne de la perte universelle des valeurs, tout au plus a-t-elle partie liée avec un divertissement qui fait figure de substitut édulcoré à l'angoisse du vide et de la mort.

²² Cf. la pertinente analyse de Barry EMSLIE, « The domestication of opera », in *Cambridge Opera Journal*, vol. 5, n° 2, 1993, p. 167.

²³ Patricia LEÓN LOPEZ, « Le mensonge », in *Psychanalyse*, n° 1, Éditions Érès, Toulouse 2004, p. 39.

²⁴ Cité par Christine MONDON, « L'essai *Hofmannsthal et son temps* de H. Broch ou la démythification de la Vienne 1900 », in « Vienne 1900. Réalité et/ou Mythes », Études réunies par Felix KREISSLER et Jean-Marie WINKLER, *Austriaca*, n° 50, 2000.

²⁵ Hermann BROCH : « So wurde die von Strauss begründete Operettenform ein spezifisches Vakuum-Produkt, [...] ihr späterer Welterfolg kann geradezu als Menetekel für das Versinken der Gesamtwelt in das unaufhaltsam weiterwachsende Wert-Vakuum genommen werden. » (in BROCH, « Hofmannsthal und seine Zeit » [1947/1948], *Schriften zur Literatur*, vol. 1, « Kritik », Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1975, p. 152-153).